

УДК 821.161.3 Баршчэўскі

Леська Л.П

Тэатральна-гульнівыя формы ў творах Яна Баршчэўскага

У апошні час творчасць Яна Баршчэўскага шырока вывучаецца сучаснай літаратуразнаўчай навукай. Беларускія літаратуразнаўцы даследуюць мастацкі метады пісьменніка [2], разглядаюць паэтыку снабчанняў [3], асэнсоўваюць элементы сакралізацыі [4] і спасцігаюць аспекты гульні. Пра гульнівыя паводзіны герояў Я. Баршчэўскага ў розны час пісалі Н.С. Перкін [5], В.А. Каваленка [6], А.І. Мальдзіс [7], У.І. Мархель [8]. Так, А.І. Мальдзіс у кнігах “Падарожжа ў XIX стагоддзе”, “Творчае пабрацімства. Беларуская-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст.” вызначыў дзве праявы гульнівасці ў паводзінах Мінкі (паэма “Рабункі мужыкоў”), дзеванькі (верш “Дзеванька”), якія, паводле тлумачэння вучонага, “прымяраюць на сабе” новыя сацыяльныя ролі [7, с. 32]. Мінка ўяўляе сябе асобай вельмі важнай, ён кіруе “рабункамі”, або бунтам, а дзеванька марыць стаць “мадамай”. У.І. Мархель такія паводзіны герояў Я. Баршчэўскага разглядае як “разняволенне духу” [8, с. 12], як адчуванне свабоды, пра якую марыць гульнівы п’яніца ў вершы “Гарэліца”. Слушныя заўвагі А.І. Мальдзіса, У.І. Мархеля сталі першымі набыткамі беларускай навукі пра гульні ў творах Я. Баршчэўскага і своеасаблівым падмуркам для нашай працы, задача якой – вылучыць асноўныя віды гульні і разнастайныя гульнівыя формы, прадстаўленыя ў творчай спадчыне пісьменніка, прааналізаваць аспекты тэатральнасці. Пры вырашэнні пастаўленай задачы мы абпіраліся на даследаванні Й. Хейзінга “Homo Ludens” і М.М. Бахціна “Творчасць Франсуа Рабле і народная культура сярэднявечча і Рэнесансу”. Чы думку Й. Хейзінга, культура зараджаецца ў гульні, яна развіваецца і захоўвае ўнутраную сувязь з тымі рытуаламі і абрадамі першабытнага грамадства, якія сталі для яе асновай. Для М.М. Бахціна гульня належыць да народнай смежавай культуры і праяўляецца ў мностве масавых святаў у перыяд Сярэднявечча і Адраджэння. Вучоны лічыць, што гульня супрацьстаіць сацыяльнаму парадку з яго строгай іерархічнасцю. Сімвалічным зняццем супярэчнасці паміж адрознымі канцэпцыямі стала тлумачэнне М.М. Эпштэйна ў працы “Гульня ў жыцці і мастацтве”. “У адным выпадку, – адзначае вучоны, – па тлумачэнні І. Хейзінга, – гульня ёсць сістэма абмежаванняў, якія адасабляюць яе ад рэальнасці, у другім – зона вольнасці, якая таксама аддзяляе яе ад рэальнасці <...> і выступае быццам рэгулятар і характар рэальнасці, надаючы ёй усяго таго, чаго не хапае” [16, с. 282]. М.М. Эпштэйн заўважае, што ў англійскай мове “гульнію” можна абазначыць

сімвалам “Play”, што вылучыць гульню, якая свабодная ад умоўнасцяў і абмежаванняў і словам “Game” вызначаюць гульню як сістэму правілаў, пра выкананне якіх дамаўляюцца ўдзельнікі. Мы пагаджаемся з тлумачэннямі М.М. Эпштэйна і вылучаем у мастацкіх тэкстах Я. Баршчэўскага гульню, якая развіваецца *на агульнапрынятых правілах*, з аднаго боку, і *гульню як парушэнне правілаў* – з другога. Абодва віды гульні выяўляюцца ў трох планах сюжэткампазіцыйнай будовы твораў пісьменніка, якія вызначыў Н.С. Перкін. Даследчык патлумачыў, што апісанне ў творах Я. Баршчэўскага “ідзе па трох лініях, у трох розных планах, аб’яднаных паміж сабой пэўным адзінствам. Першы план складаюць рэальныя з’явы, што адбываюцца ў доме Завальні: сямейныя ўзаемаадносіны, бытавы ўклад <...> . Гэты план і ўяўляе сабою той фон, на якім разгортваецца перадача фантастычных апавяданняў, г. зн. асноўнага зместу зборніка. Такім чынам, першы план, чапляючы самастойнае значэнне, служыць матывіроўкай кампазіцыі – падрыхтоўвае сабой і высвятляе паходжанне апавяданняў <...> . За гэтай другой, фантастычнай лініяй зборніка ідзе, нарэшце, трэцяя, вузкая суб’ектыўная. Яна складаецца з лірычных адступленняў” [5, с. 212]. Сапраўды, гульнёвыя элементы выкарыстоўваюцца ў трох планах сюжэткампазіцыйнай будовы мастацкіх твораў Я. Баршчэўскага”. У першым і трэцім па нашым меркаванні, спрацоўваюць *тэатральна-гульнёвыя формы*, а ў другім – “уласна фантастычных апавяданнях” -- мы вызначаем *гульню як спаборніцтва паміж рэальнымі персанажамі і інфернальнымі героямі*, прыватным прыкладам чаго можна назваць “*гульню ў апазіцыі*”, шырока прадстаўленую ў рамантычных баладах Я. Баршчэўскага, у апавяданнях са зборніка “Шляхціц Завальня...” і аповесцях “Драўляны Дзядо і кабета Інсекта”, “Душа не ў сваім целе”. Даследаванне гульнёвай прасторы вышэйназваных твораў пісьменніка мы мяркуем зрабіць тэмай нашата будучага даследавання, а ў дадзеным артыкуле больш падрабязна разгледзім *тэатральна-гульнёвыя формы ў мастацкім свеце аўтара*. Актуальнасць пастаноўкі такой праблемы абумоўліваецца ўзрастаннем цікавасці да творчай спадчыны Я. Баршчэўскага дзеячаў кіно і тэатра. У канцы XX ст. апавяданні са зборніка “Шляхціц Завальня...” інсцэніраваліся і экранізаваліся. Творчасць Я. Баршчэўскага атрымала новае мастацкае жыццё дзякуючы таленту С. Кавалёва, які па матывах “Шляхціца Завальні...” стварыў два рымэйкі: “Звар’яцелы Альберт, або Прароцтвы шляхціца Завальні” і Чарнакніжнік, Цмок і іншыя”.

Блізкасць праявіў твораў Я. Баршчэўскага да ўмоў сцэны робіць правамернай пастаноўку пытання: якія праявы тэатральнасці знаходзіць тэатр у прозе пісьменніка? Першыя падыходы да адказу на гэтае пытанне здзейсніў

Дз. Мамачкін у артыкуле “Драматургічныя традыцыі Баршчэўскага: Плён і працяг”. Даследчык ажыццявіў першасную спробу літаратуразнаўчай ацэнкі тэатральных вартасцей драматызаванай паэмы “Жыццё Сіраты”. Дз. Мамачкін падкрэсліў ролю драматургічных элементаў у творы, але літаратуразнавец не займаўся даследаваннем праяў тэатральнасці ў празаічных тэкстах Я. Баршчэўскага. Асэнсаванне тэатральна-гульнёвых элементаў у творчай спадчыне пісьменніка -- задача перспектыўная і цяжкая, таму што да нашага часу застаецца не распрацаванай “метадалогія супастаўляльных аналізаў розных відаў мастацтваў” [12].

У сучаснай навуцы паняцці “тэатральнасць”, “тэатральная выразнасць”, або “тэатральна-гульнёвыя формы” выкарыстоўваюцца не толькі для характарыстыкі ўласна тэатральных з’яў, але і для апісання сацыякультурнага жыцця ў цэлым. Тэрміны “гульня”, “тэатралізацыя”, “тэатральнасць” часта становяцца шматмернымі і ўваходзяць у шэраг фундаментальных эстэтычных катэгорый, без якіх немагчыма глыбокае разуменне літаратуры і мастацтва. Яшчэ ў часы антычнасці, на думку А.А. Тахт-Годзі, асэнсоўваліся два паняцці: “гульня” і “тэатральнасць”. “Гульня – дзеянне свабоднае, незацікаўленае, якое адбываецца дзеля забавы, або з сур’ёзнай мэтай, яно ўключае ў гульнёвую прастору і суб’екта, і аб’екта гульні, і ў канчатковым выглядзе дзеянне, у якім раскрываецца сутнасць шматлікіх жыццёвых з’яў” [13, с. 34]. “Тэатралізацыя – дзеянне строга зрэжысураванае харэгам, які размеркаваў ролі, тэатралізацыя заўсёды прадугледжвае наяўнасць выканаўцаў і тых, для каго выконваюць (гледачоў). Харэгам можа быць як рэлігійная або дзяржаўная ідэалогія, або сістэма абавязковых сацыяльных канвенцый, так і творчая воля мастака-дэміурга, які свядома мадэлюе мастацкую рэальнасць. Невыпадкова тэатр у перакладзе са старажытнагрэчаскага абазначае – месцы для гледачоў. На стыку паняццяў “гульня” і “тэатралізацыя” адбываецца нараджэнне паняцця “тэатральнасць”” [13, с. 34].

Тэатральнасць у дачыненні да твораў Я. Баршчэўскага мы вызначаем як спосаб мастацкага адлюстравання рэчаіснасці, які праяўляецца ў трох асноўных аспектах: *візуальным, псіхалагічным і паэталагічным*.

Візуальнасць дасягаецца пры дапамозе “гульнёвых прыёмаў, такіх як маскі, лялечнасць, эфект тэатральнага асвятлення – г. зн. тых прыёмаў, якія ўплываюць на ўспрыняцце тэксту як візуальнага прадстаўлення (спектакля)”. Сядзіба Завальні і яго хата набываюць атрыбуты тэатральнасці ў апавяданні “Бура”, калі гаспадар запальвае свечку, асвятляе спачатку пакой, а потым і падворак, быццам перад пачаткам выступлення. Зрокава мы ўяўляем і змены

сімвалічных дэкарацый у апавяданні “Куцця”, калі аўтар заўважае: *“Пасярод накой паставілі стол, заслалі яго сенам і накрылі белым абрусам...”* [1, с. 197], адчуваем важнасць касцюмаў галоўных “артыстаў”, калі пісьменнік падкрэслівае, што падарожны быў *“у старым сурдуце, што некалі <...> пашыты з добрага зялёнага сукна”* [1, с. 180].

Адзенне герояў службыць знешняй выявай іх артыстычнасці, хаця тэатральнасць персанажаў Я. Баршчэўскага праяўляецца і ў псіхалагічных рысах іх характару. Так, Шляхціц Завальня – чалавек публічны, ён не пазбягае, а, наадварот, радуецца новым кантактам. Дзядзька – выканаўца шматлікіх роляў. Ён, часцей за ўсё, рэжысёр, але ў асобных выпадках выконвае акцёрскія ролі. Так, у кожным з твораў са зборніка *“Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”* спрацоўвае тэатральна-гульнёвы сцэнарый: Завальня кожны вечар чакае гасцей, перад якімі і ўстанаўліваюцца абавязковыя для выканання правілы: наведвальнікі павінны раскажаць дзіўную таямнічую гісторыю, а ў якасці ўзнагароды яны атрымаюць прытулак, харчаванне і ежу для жывёлы. Хата Завальні становіцца глядзельнай залай і залай для праслухоўвання, дзе ўсё праходзіць пад кіраўніцтвам рэжысёра – гаспадара хаты. (Алюзія глядзельнай залы ёсць і ў паэме “Жыццё Сіраты”, калі Музыка быццам глядзіць кіно пра святкаванне Купалы, дэманічнае боства выступае артыстам, сядзіць на паважным месцы.) Тут пачынаюць дзейнічаць акцёры-апавядальнікі, выступленне якіх адрасуецца гледачам і слухачам. Акцёры – шматлікія падарожныя, а гледачы – Янка, Завальня і ўсе прысутныя ў хаце. Завальня можа быць і канферансье, ён прадстаўляе новага выканаўцу, умоўна кажучы, пераводзіць яго ў новае тэатральна-гульнёвае вымярэнне. Гэта можа быць скупая абвестка аб тым, што зараз раскажа трэці апавядальнік, або разгорнутая, як у апавяданні “Сляпы Францішак”, дзе аўтар заўважае: *“Доўга мой дзядзька размаўляў з Францішкам. Нарэшце падалі вячэру. Пасля ўзяў мяне за руку, пасвеў да сляпога, раскажаў яму, што я скончыў езуіцкую школу, пахваліў гісторыі, якія я яму апавядаў, адно што цяжкія імёны паганскіх багоў і іх нельга запомніць. Затым напросіў Францішка, каб і ён раскажаў што-небудзь”* [1, с. 165]. Часам герой-апавядальнік сам “уваходзіць у ролю”, як гэта адбываецца ў апавяданні “Ваўкалак”, дзе фурман Якуш разважліва прамовіў: *“Не ўсё нам у жыцці выпадае бачыць, але раскажу тое, што пачуў ад свайго суседа: пра гаротніка, якога чараўнік перавярнуў у ваўка і які шмат гадоў пакутаваў, блукаючы па лясках”* [1, с. 127].

Невялікае ўступнае слова раскрывае характар выканаўцы, яго роздум і суперажывальнасць таму, пра што пойдзе гаворка ў фантастычным апавяданні. Так спрацоўвае, кажучы словамі В.Я. Халізева, “тэатральнасць самараскрыцця”

[14], герой выконвае ролю самога сябе, як гэта адбываецца ў выпадку са шляхціцам Завальняю, калі ён так падрабязна падае гісторыю свайго сталення ў апавяданні “Шляхціц Завальня”. Але ў апавяданнях “Зухаватыя ўчынкі”, “Вогненныя духі”, умоўна кажучы, праяўляецца “тэатральнасць самазмянення” (тэрмін Халізева В.Я): героі хаваюць свой сапраўдны твар, апранаюць маску ўседазволенасці, зухаватасці і нязмушанай веселасці.

Такім чынам, можна меркаваць, што “тэатральнасць” як паэталагічная характарыстыка твораў Яна Баршчэўскага ўзнікае там, дзе ў мастацкім свеце аўтара з’яўляецца своеасаблівая прасторавая трохмернасць: *першы ўзровень* – схаванае ад глядача закулісся, дзе размешчаны механізмы кіравання спектаклем, своеасаблівая прастора тэатральнай рэжысуры; *другі ўзровень*: літаратурная сцэна, дзе галоўная фігура акцёр-персанаж, які ў некаторых выпадках становіцца рэжысёрам сваіх паводзін (як гэта адбылося ў выпадку з Гордым Філасафам, шляхціцам Завальняю), і *трэці ўзровень* – гэта глядзельная зала. У сімвалічнай глядзельнай зале (найчасцей, гэта пакой Завальні) сваю ролю пачынаюць выконваюць рэчы, абстаноўка пакоя, мэбля, побач з гэтым уводзяцца спецыяльныя эфекты: запальванне лямпаў, ігра на музычных інструментах. У апавяданні “Шляхціц Завальня” выразна намаляваны асноўныя эпізоды падрыхтоўчых момантаў аўтарскага спектакля. Тут апісваюцца паводзіны падарожных. “*Вось вярнулі яны і прывязалі да вазоў сваіх коней, <...> зайшлі ў пакой для чэлядзі, там далі ім вячэру; пасля сёй-той з іх прыйшоў у пакой да майго бяздзёкі, ён даў ім яшчэ па кілішку гарэлкі, пасадзіў падарожных каля сябе і ўлёгся ў пасцель з намерам, аднак, слухаць казкі. Сабраліся сямейнікі, і я сеў поблізу, з вялікай цікавасцю жадаючы пачуць новыя яшчэ для мяне прастанародныя аповесці*” [1, с. 94].

Напярэдадні спектакля адбываецца ўключэнне ў гульнёвую дзейнасць і прадметнага свету глядзельнай залы. Аўтар у апавяданні “Шляхціц Завальня” заўважае, што гаспадар улёгся ў пасцель. Такое зручнае месца ў глядзельнай зале будзе садзейнічаць добраму прагляду, паспрыяе незаўважнаму пераходу з бытавога рэальнага жыцця ў свет надуманых фантастычных гісторый. Тэатральна-гульнёвая атмасфера ў творах Я. Баршчэўскага дае магчымасць адчуць прастору іншабыцця, падкрэслівае існаванне паралельных светаў – рэальнага і ірэальнага.

Праведзенае даследаванне дазваляе зрабіць выснову, што праблема тэатральнасці як адметны тып мастацкага светаадчування ў творах Я. Баршчэўскага мае шматаспектнае выяўленне. У аўтарскіх тэкстах выразна вылучаюцца тры асноўныя аспекты: *візуальны, псіхалагічны і паэталагічны*,

аналіз якіх, безумоўна, не раскрывае ўсёй шматузроўневасці тэатральнага светаўспрыняцця аўтара. Візуальны і псіхалагічны аспекты звязаны з асэнсаваннем “тэатральнасці” як спецыфічнай формы жыццёвых паводзін герояў, з пункту гледжання іх сацыяльна-псіхалагічнай і філасофска-этычных характарыстык. Паэталагічны – выяўляецца ў адметнай прасторавай структуры мастацкага твора. Гэта структура прадугледжвае “трохмернасць” мастацкага тэксту: узровень мастацкай рэжысуры, дзе спрацоўваюць “механізмы кіравання”; узровень мастацкага прадстаўлення, дзе дзейнічаюць персанажы-акцёры, і ўзровень “унутрытэкставага гледача”.

Літаратура:

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі / Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 1998. - 480 с.
2. Хаўстовіч, М.В. Мастацкі метады Яна Баршчэўскага / М.В. Хаўстовіч. – Мінск : БДУ, 2003. – 203 с.
3. Тычына, З. Сны і снабачанні Яна Баршчэўскага : манаграфія / З. Тычына. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 92 с.
4. Даніленка, С.І. Міф Адраджэння, харунжыя Бога. Спецыфіка сацыяльнай міфатворчасці ў беларускай літаратуры XIX – XX стст. у кантэксце інфернальнай вобразнасці / С.І. Даніленка. – Магілёў: МДУ імя А. Куляшова, 2005. – 180 с.
5. Перкін, Н. Абсягі думкі : літаратурна-крытыч. артыкулы / Н. Перкін. – Мн., Мастацкая літаратура, 1980 – С. 49- 56.
6. Каваленка, В.А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларускай літаратуры XIX – XX стагоддзяў / В.А. Каваленка. – Мн., 1975. – 333 с.
7. Мальдзіс, А.І. Падарожжа ў XIX стагоддзе. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры : Навукова-папулярныя нарысы / А.І. Мальдзіс. – Мінск : Нар. асвета, 1969. – 208 с.
8. Хейзинга, Й. Homo Ludens; В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс – Академия, 1992. – 458 с.
9. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.
10. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков [Текст] / М.Н.Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

11. Мамачкін, Дз. Драматургічныя традыцыі Яна Баршчэўскага: плён і працяг // Ян Баршчэўскі: дыялог з часам і ў часе: матэрыялы III Міжнародных чытаньняў 15–16 снежня 2000 г., г. Віцебск / А.В. Русецкі, В.І. Русілка (пад рэд.) ; УА “ВДУ імя П.М. Машэрава” , 2002. – С. 35 – 37.

12. Примочкина, Н.Н. Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства. “Демоническая “ тема в творчестве А. Блока и М. Врубеля / Н.Н. Примочкина // Методология анализа литературного произведения. – М., 1988. – С. 112.

13. Тахо-Годи, А.А. Греческая мифология / А.А. Тахо-Годи. – М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2002. – 254 с.

14. Хализев, В.Е. Теория литературы : учеб. для вузов / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 397 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ